

The background of the cover is a black and white photograph of a large crowd of people, possibly at a public event or protest. In the foreground, a man with a beard and sunglasses is sitting in a chair, reading a magazine. The magazine cover features the band 'LED ZEPPELIN'. To his left, another person is partially visible, wearing a light-colored shirt and a hat. The overall scene suggests a public gathering or a moment of reflection during a significant event.

REAKSI - STRATEGI KRITIKAL BARU

NARATIF SENI RUPA MALAYSIA

JILID

②

DISUNTING OLEH NUR HANIM KHAIRUDDIN DAN BEVERLY YONG,
DENGAN T.K. SABAPATHY

Projek Naratif Seni Rupa Malaysia ini dihasilkan dengan bantuan badan-badan korporat, penaja-penaja dan rakan-rakan buku kami serta lain-lain penyumbang.



MALAKOFF



Kenneth Tan

Rosemary & Steve Wong

30 Art Friends

Dengan sokongan
Krishen Jit-ASTRO Fund

Ketua-ketua Editor projek
Naratif Seni Rupa Malaysia
Nur Hanim Khairuddin, Beverly Yong

Editor untuk jilid ini
Nur Hanim Khairuddin, Beverly Yong

Editor Penasihat
T.K. Sabapathy

Pembaca Prof
Teratak Nuomar

Pembantu Penerbitan
Goh Sze Ning, Chiang Xi Ning
Alexandra Tan

Rekabentuk
Studio MMCMM

Percetakan
Pakatan Tusen Cetak Sdn Bhd

Diterbitkan oleh
RogueArt
i-7 Taman Tunku Apartments
Bukit Tunku
Kuala Lumpur 50480
Malaysia
www.rogueart.asia

narrativesinmalaysianart.blogspot.com

Segala pendapat yang diterbitkan di dalam buku ini merupakan pendapat para pengarang serta sumber-sumber petikan mereka dan tidak semestinya mewakili pendapat penerbit.

© 2013 RogueArt, pengarang-pengarang, dan pemegang-pemegang hakcipta gambar.

ISBN 978 967 10011 3 4

Hakcipta terpelihara. Tiada mana-mana bahagian di dalam penerbitan ini boleh diterbitkan semula, disimpan di dalam sistem retrieval, atau diedarkan dalam apa-apa jua bentuk dan dengan apa-apa jua cara kecuali untuk tujuan penyelidikan atau kajian peribadi, ulasan dan kritikan, sebelum mendapat izin bertulis daripada penerbit. Langkah-langkah telah diambil untuk menjejaki para pemegang hakcipta, tetapi sekiranya pihak kami terlepas pandang akan mana-mana perkara, RogueArt bersedia untuk menguruskan perkara-perkara yang berkenaan dengan kadar segera.

REAKSI - STRATEGI KRITIKAL BARU

**NARATIF SENI RUPA
MALAYSIA**

JILID

2

DISUNTING OLEH NUR HANIM KHAIRUDDIN DAN
BEVERLY YONG, DENGAN T.K. SABAPATHY

Isi Kandungan

6	Penghargaan Umum & Nota Penyunting
8	Nota Mengenai Penyunting dan Penulis
13	Kata Pengantar T.K. SABAPATHY
16	Pengenalan NUR HANIM KHAIRUDDIN & BEVERLY YONG
26	Manifestasi Generasi Anak Alam
28	Di Sebalik Tabir Anak Alam NUR HANIM KHAIRUDDIN
35	Ke Arah Hakikat Mistik: Pengalaman Hasil Cetusan Bersama Redza Piyadasa dan Sulaiman Esa
62	Sekeping Kanvas Kosong Yang Telah Tersentuh Ribuan Bayang SIMON SOON
79	Dinamisme dan Kecanggihan: Seni Moden Malaysia Dekad 1970-an SAFRIZAL SHAHIR
92	► Chong Kim Chiew, <i>Isolation House</i> ► Yee I-Lann, <i>Malaysia Day Commemorative Plates</i> ► Nadiyah Bamadhaj, <i>1965: Rebuilding its Monuments</i> ► Chai Chang Hwang, <i>Rukun Negara</i>
112	13 Mei Yang Lain: Sejarah Reaksi Seni Yang Belum Berkesudahan MARK TEH
130	Tubuh Halimunan: Sebuah Naratif Berunsur <i>Othering</i> atau yang Menanggap Keberlainan TAN ZI HAO
147	► Nirmala Dutt Shanmughalingam, <i>Statement 1: Pollution Piece,</i> <i>Statement 2, Statement 3 – A Comparison 1975-1979</i> ► Ponirin Amin, <i>Alibi Catur di Pulau Bidong</i>
157	Menuju Sebuah Paradigma Utopia: Beberapa Kemungkinan dan Anjakan ISMAIL ZAIN
169	Seni Baru, Suara Baru: Krishen Jit Berbicara dengan Wong Hoy Cheong tentang Seni Rupa Kontemporari Malaysia
179	Artis-artis Melayu dan Situasi Pascamoden: Pendekatan- pendekatan Bertema Semenjak 1990-an SARENA ABDULLAH
194	Karya dan Pameran Seni Rupa Kontemporari Malaysia pada 1990-an dan tahun-tahun berikutnya MICHELLE ANTOINETTE

218	► Wong Hoy Cheong, <i>Lalang</i> ► Zulkifli Yusoff, <i>Power I</i> ► Liew Kung Yu, <i>Wadah Untuk Pemimpin</i> ► Bayu Utomo Radjikin, <i>Warbox</i>
237	Menyongsong Bebutir Granul, atau Menongkah Arus: Praktis-praktis Seni Fotografi di Malaysia sejak 1950-an ZHUANG WUBIN
257	Dari Media Massa Ke Multi Media: Seni Malaysia di Era Elektronik HASNUL J. SAIDON & NIRANJAN RAJAH
268	Bahasa dan Lokasi: Video dalam Konteks Seni Rupa Malaysia ADELINE OOI & BEVERLY YONG
283	Ruang Media Baru di Malaysia SUZY SULAIMAN
299	► Apa? Siapa? Kenapa? ► Ahmad Fuad Osman, <i>Hoi hoi...apa ni?! Dia kata hang</i> <i>salah, hang kata dia yang tak betoi...sapa yang salah, sapa</i> <i>yang betoi ni?!!! Hangpa ni sebenarnya nak apaaaaa???</i> ► Anurendra Jegadeva, <i>Running Indians and the History</i> <i>of Malaysian Indians in 25 Clichés</i>
318	Gerak Isyarat Radikal dalam Seni Pertunjukan Malaysia RAHMAT HARON
339	Jalanan itu Kanvas Kami: Seni Grafiti di Kuala Lumpur EVA MCGOVERN
350	Membicarakan Semula Ruang: Lokasi, Ruang dan Tempat dalam Seni Rupa Kontemporari di Malaysia YAP SAU BIN
365	► Noor Azizan Rahman Paiman, <i>Cleansing Rituals</i> ► Mark Teh, <i>Sudden Death</i>
376	Empat Aliran Popular dalam Praktis Kontemporari SIMON SOON
394	Jadual Susurmasa
396	Ilustrasi
397	Senarai Ilustrasi
412	Penghargaan

budaya dan politik, justeru ruang individu, maka sikap *angst* dan kritikal agak menonjol tertera di dalam karya-karya mereka.

Tetapi pada satu tahap, ia juga reaksi kepada kebangkitan semula *angst* di peringkat antarabangsa, khususnya dalam gerakan neo-ekspresionisme pada dekad 80-an.

Ini mungkin kedengaran seperti tidak masuk akal, tetapi saya percaya modenisme dan sensibiliti moden, dengan segenap kerumitan dan percanggahannya, baru sahaja atau akhirnya tiba di sini. Ini agak berlawanan dengan pandangan lazim yang mengatakan modenisme di Malaysia muncul sekitar akhir 50-an.

Memang kita memiliki seni moden – tetapi moden dalam erti kata yang terlalu mudah. Bila anda bandingkan wayang kulit dengan catan abstrak, satu tradisional dan satu lagi moden – inilah seni moden yang kita ada sejak akhir 50-an. Seni moden ketika itu hanya mengambil bentuk moden dan bukannya daya kepekaan moden; pada dasarnya, ia merupakan pandangan dunia yang bersifat kekampungan tanpa kesengsaraan serta percanggahan yang dibawa oleh modeniti. *Angst* yang kita lihat sekarang ialah satu sensibiliti yang amat berkait rapat dengan modenisme dan satu natijah daripada modeniti yang tidak dapat dielakkan.

Mengapakah anda fikir fenomena ini sangat penting?

Fenomena *angst* ini sangat mustahak kerana ia menunjukkan hakikat dan realiti zaman yang sedang kita lalui sekarang – betapa buruk mahupun indahnya ia. Dan kerana kita hidup dalam sebuah masyarakat yang telah mengalami proses penyederhanaan dan perundingan, maka kita harus menyokong suara baru ini dengan segenap percanggahan, keromantikan serta kesengsaraannya. Suatu tindakan yang kurang bijak jika kita menyekatnya kerana lambat laun ia pasti akan menjelma dalam bentuk yang lebih mengancam dan mengerikan.

—
Terima kasih kepada Wong Hoy Cheong dan Marion D'Cruz.

Artis-artis Melayu dan Situasi Pascamoden: Pendekatan-pendekatan Bertema Semenjak 1990-an

SARENA ABDULLAH

Versi asal esei ini telah diterbitkan sebagai artikel bertajuk 'Thematic Approaches in Malaysian Art since the 1990s', dlm jurnal *JATI*, Jilid. 16 (Disember 2011)

—
Terjemahan dari Bahasa Inggeris oleh Teratak Nuromar.

Esei ini membicarakan pendekatan-pendekatan mengikut tema yang diguna oleh artis-artis Melayu di Malaysia sejak 1990-an. Seni rupa Malaysia semakin mencapah dari sudut pendekatan, subjek, tema dan media. Peningkatan kepelbagaian aspek-aspek kesenian ini dibincangkan dalam kerangka pascamoden dan ia menjadi petanda kepada peralihan kecenderungan dari tradisi kesenian yang semata-mata berteraskan Melayu/Islam kepada pendekatan yang lebih bersifat pascamoden. Sejak 1990-an, karya-karya ciptaan artis-artis Melayu mengambil sikap yang lebih kritikal serta sejajar dengan situasi pascamoden, atau "situasi pascamoden", yang muncul hasil daripada proses pemodenan mendadak Malaysia. Melalui karya-karya mereka, artis-artis Melayu mengungkap permasalahan-permasalahan dan isu-isu yang berkait dengan kesan-kesan yang timbul akibat daripada proses pembangunan dan pemodenan, serta mengkaji tema-tema yang bersangkutan paut dengan masalah-masalah sosial sampailah kepada alam sekitar dan pembandaran serta isu-isu kontemporari yang lain, menerusi pendekatan-pendekatan pascamoden di dalam karya-karya mereka. Apa yang jelas, artis-artis Melayu amat peka kepada situasi sekarang dan masa depan dan tidak menoleh ke belakang atau menyanjung sejarah silam. Kecenderungan-kecenderungan kesenian ini menggambarkan pelbagai cabaran, perbezaan serta perspektif bersama yang menjadi ciri kepada pertumbuhan kelompok kelas pertengahan Malaysia, khususnya dalam konteks pembinaan atau malah perungkaian masyarakat Malaysia.

Allahyarham Redza Piyadasa membahaskan di dalam esei-esei beliau, 'Modernist and Post-Modernist Developments in Malaysian Art in the Post-Independence Period'¹ dan 'Modern Malaysian Art, 1945-1991: A Historical Overview',² tentang peningkatan kecenderungan terhadap pascamodenisme dalam seni rupa moden Malaysia. Di dalam penulisan-

penulisan inilah beliau pertama kali memakai istilah "pascamoden" bagi membincangkan kemajuan-kemajuan yang dicapai oleh seni rupa Malaysia. Di dalam kedua-dua penulisan tersebut juga beliau menyebut beberapa kecenderungan kesenian yang kurang diketahui, yang mana bagi beliau boleh dikira sebagai kecenderungan-kecenderungan pascamoden – daripada karya-karya pasca-formalis beliau dan Sulaiman Esa dalam pameran *Towards a Mystical Reality*³ pada tahun 1974 sampailah kepada karya-karya *Digital Collage* Ismail Zain pada 1989 [16, 27]. Di dalam kedua-dua esei tersebut juga beliau memberi beberapa contoh awal yang mewakili peralihan ini, seperti beberapa karya performans, instalasi dan seni video, misalnya persembahan yang dihasil oleh Wong Hoy Cheong dan Marion D'Cruz serta video *Sook Ching* (1990) oleh Wong Hoy Cheong, karya-karya seni performans dan juga instalasi oleh Liew Kung Yu dan Raja Shahrman Raja Aziddin dalam pameran *Two Installations* (1991), dan karya instalasi *Power Series* oleh Zulkifli Yusoff sebagai contoh-contoh utama [32, 33; h. 223].

Seni rupa Malaysia kian berkembang dari segi pendekatan, subjek, tema dan media sejak dekad 1990-an. Di dalam esei saya yang lain, saya pernah menegaskan bahawa seni rupa Malaysia wajar dibincangkan dari sudut perubahan-perubahan sosial dan budaya yang dialami negara ini semenjak dari pelaksanaan Dasar Ekonomi Baru (DEB) dan Dasar Pembangunan Nasional (DPN) yang menyusulnya, dan tidak semata-mata mengikut kerangka seni pascamoden.⁴ Justeru, peralihan dari seni berteraskan Melayu/Islam kepada pendekatan seni pascamoden yang berlaku sejak 1990-an, seperti yang dihurai oleh Redza Piyadasa, akan disentuh dalam konteks pertumbuhan kelompok kelas pertengahan Malaysia yang muncul hasil daripada pelaksanaan DEB dan DPN, khususnya di kalangan orang-orang Melayu. Esei ini memfokus pada permasalahan-permasalahan serta isu-isu yang dialami artis-artis Melayu dari sudut pendekatan mengikut tema, yang amat berkait rapat dengan kepentingan-kepentingan kelompok kelas pertengahan baru Malaysia iaitu kelompok dari mana mereka datang.

Dari sudut ekonomi, matlamat DEB adalah untuk meningkatkan pemilikan ekonomi masyarakat Melayu daripada sekitar 3% pada 1971 kepada 30% dalam jangka masa 20 puluh tahun menerusi campurtangan langsung serta bantuan ekonomi daripada pihak kerajaan, serta program-program latihan dan pendidikan yang bertujuan mendorong masyarakat bumiputera (iaitu orang Melayu dan lain-lain kaum peribumi di Malaysia) untuk berkecimpung

dalam bidang ekonomi di bandar-bandar.⁵ Usaha-usaha ini telah melahirkan ramai birokrat, pegawai syarikat, teknokrat, sarjana, akauntan, jurutera komputer, pakar teknologi maklumat dan lain-lain profesion, yang memerlukan pendidikan dan latihan yang khusus.⁶ Hasilnya, DEB telah menghasilkan satu anjakan paradigma yang ketara dalam kalangan kelompok kelas pertengahan, terutama dalam kalangan orang Melayu. Kajian-kajian mengenai kelas pertengahan ini, khususnya dalam konteks negara Malaysia, telah dilakukan oleh beberapa orang pengkaji.⁷ Walaupun kajian-kajian tersebut tidak dibahas di sini, wajar dinyatakan bahawa kebanyakan artis Melayu yang dibincangkan di dalam esei ini merupakan lulusan-lulusan dari Institut Teknologi MARA (ITM, kini dikenali sebagai Universiti Teknologi MARA, UiTM), dan juga mereka-mereka yang mendapat faedah serta manfaat daripada DEB. Ini kerana ITM ialah salah sebuah institusi pengajian tinggi yang terawal ditubuhkan bagi menyokong dasar penstrukturan ekonomi, sosial dan budaya yang digaris oleh DEB. Esei ini akan memberikan tumpuan kepada artis-artis yang menamatkan pengajian di ITM sejak dari pertengahan 1980-an, lahir selepas Malaysia mencapai kemerdekaan dari British, dan mewakili kelompok kelas pertengahan Melayu yang muncul selepas pelaksanaan DEB.

Walaupun aspek-aspek ekonomi artis-artis Malaysia amat jarang diperkatakan, tetapi di bawah ini Hasnul J. Saidon menyarankan beberapa pandangan bagi memahami konteks ekonomi artis-artis yang terlibat di dalam pameran *Takung* yang dikelola oleh beliau pada 2005:

"Profil latar ekonomi dan politik para pengkarya TAKUNG agak sukar dikenalpasti secara tepat kerana ia hal sensitif bagi sesetengah pengkarya. Enam orang pengkarya, termasuk yang menulis ini, sudah ada pekerjaan bergaji tetap dalam sektor kerajaan, oleh itu secara teknikalnya dikira pengkarya separuh-masa, serampang dua mata separa profesional... Pengkarya selainnya bekerja sendiri, atau berkarya sepenuh masa, atau sepenuh masa melukut di tepi gantang sektor swasta dan program-program residensi..."⁸

Secara amnya, boleh dianggap kesemua pengkarya TAKUNG 'bolehlah dianggap tidak miskin' dan ramai juga yang sentiasa tekun berusaha untuk 'lebih selesa' dalam kerancangan pemasaran 'industri seni tampak' tempatan. Selain dari tempilang ringgit sektor awam (ihsan BSLN), latar ekonomi pameran ini ditindani bayangan kelas 'usahawan' atau 'korporat Melayu baru versi UMNO'. Bayangan sektor swasta mahupun NGO (selain YKP) tidak begitu kelihatan, mungkin disengajakan."⁹

Sekiranya minat serta kecenderungan kesenian di kalangan artis-artis Melayu dalam tahun-tahun 1970-an dan 1980-an kebanyakannya menjurus kepada falsafah estetik Melayu dan/atau Islam, atau apa yang boleh diistilahkan sebagai "seni berteraskan Melayu/Islam", anjakan pendekatan kesenian sejak 1990-an pula mencerminkan perubahan yang melanda struktur serta sentimen kelompok kelas pertengahan "baru" di Malaysia dari mana artis-artis ini berasal. Abdul Rahman Embong menyatakan kelompok kelas pertengahan "baru" di negara ini telah meningkat tiga kali ganda; pada 1970 ia merangkumi hanya 5.9% daripada jumlah keseluruhan penduduk Malaysia, dan peratusan itu meningkat kepada 15.2% pada 2000.¹⁰ Menurut Abdul Rahman, satu ciri utama kelompok kelas pertengahan "baru" ini ialah peningkatan mendadak status mereka di sepanjang tiga dekad kebelakangan ini, khususnya hasil daripada pelaburan besar kerajaan dalam bidang pendidikan tinggi. Kelas pertengahan "baru" ini merupakan kelompok yang paling terpelajar dalam kalangan rakyat Malaysia, dan ekonomi mereka bergantung kepada kerjaya bergaji tetap, sistem kredit dan hutang, serta semakin menjurus ke arah berorientasikan konsumerisme.¹¹

Saya memakai istilah "situasi pascamoden", atau "situasi percamoden", bagi menjelaskan perubahan-perubahan sosial dan budaya di kalangan orang Melayu yang tergolong dalam kelompok kelas pertengahan "baru" Malaysia.¹² Istilah ini menggambarkan betapa masyarakat Melayu seolah-olah terpisah daripada dan pada masa yang sama terikat dengan beraneka pengaruh kebudayaan seperti tradisi-tradisi lama, ajaran-ajaran Islam dan fahaman-fahaman moden atau progresif. Proses-proses modenisasi yang pesat dilaksanakan sejak DEB telah menyebabkan orang-orang Melayu berdepan dengan satu situasi di mana tradisi, Islam dan fahaman moden wujud serentak, kadangkala dalam keadaan serba aman dan adakala dalam keadaan serba bercanggahan, dan pergeseran di antara ketiga-tiga elemen ini dapat diperhatikan menerusi kemunculan simbol-simbol serta amalan-amalan sosial dan budaya yang baru. Proses dialektika ini telah menimbulkan anjakan susulan dalam konteks pendekatan-pendekatan bertema dalam kancah seni rupa yang akan dibicarakan nanti di dalam esei ini. Pandangan yang dilontar oleh Farish Noor berkenaan masyarakat Melayu kontemporari dari sudut ini memang menarik:

"Orang Melayu hari ini lahir daripada proses pemodenan dalam segenap sudut, dan mereka hidup tersisih daripada sejarah silam. Dia merupakan pewaris kepada tradisi Modeniti sekular seperti yang diajarkan kepadanya

oleh Barat, dan juga pewaris kepada tradisi Islam Modenis seperti yang diajarkan kepadanya oleh orang-orang tuanya. Hidup di dalam sebuah dunia serba moden, dia tidak boleh lari daripada merasakan sama pelbagai prejudis dan ketakutan zaman Moden. Terpedaya dengan pesona-pesona Modeniti, dia meletakkan sepenuh kepercayaan ke atas sains dan rasionaliti, dengan harapan agar kedua-dua perkara ini akan mencerahkan kegelapan. Sebagai seorang yang berpegang teguh pada positivisme, dia sentiasa melihat ke depan, dengan rasa yakin bahawa ini akan mendekatkan dirinya kepada kesedaran dan keselamatan. Pendekatan dialektiknya terhadap segenap aspek yang 'Lain' mengesahkan betapa dia hanya boleh melihat masa silam sebagai sebuah dunia gelap yang penuh dengan kuasa-kuasa tidak rasional dan tidak munasabah. Sebagai seorang berfahaman solipsisme yang hidup dalam sebuah jagatraya moral serba monokrom, dia menganggap setiap perkara yang menyalahi nilai-nilai Islam modennya sebagai khurafat, syirik, rendah martabat, aneh, kacau-bilau, kolot, dan/atau mencemarkan."¹³

Pada 1970-an dan 1980-an, natijah daripada pengisytiharan sebuah budaya nasional menerusi penggubalan Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK) pada tahun 1971, dan serentak dengan itu, kemunculan fenomena kebangkitan semula Islam, artis-artis Melayu mula menyalurkan minat mereka terhadap budaya Melayu dan agama Islam ke dalam karya-karya mereka sebagai cara mengungkap jati diri mereka.¹⁴ Ini memang berlaku terutama sekali dalam kalangan artis-artis Melayu yang belajar atau mengajar di Fakulti Seni Lukis dan Seni Reka di ITM, seperti Sulaiman Esa, Khatijah Sanusi, Ruzaika Omar Basaree, Ponirin Amin, Mastura Abdul Rahman, Raja Azhar Idris, Jalaini Abu Hassan, sekadar menyebut beberapa nama. Sejak dari 1980-an dan awal 1990-an, pendekatan-pendekatan estetik yang sedemikian dalam seni rupa semakin berkurangan, dan kita lihat suatu anjakan yang ketara daripada seni berteraskan Melayu/Islam kepada pendekatan kesenian pascamoden akibat, secara langsung atau tidak langsung, wujudnya situasi percamoden¹⁵ di waktu artis-artis Malaysia, yang tergolong dalam kelompok kelas pertengahan baru Malaysia, mula mengangkat minat serta kecenderungan pascamoden malah memperjuangkan beberapa aspek yang berkaitan dengan kepentingan kelas mereka dan tidak lagi menjajarkan kecenderungan kesenian mereka mengikut batas-batas perkauman yang sempit. Seperti yang dinyatakan oleh Johan Saravanamuttu,

"Bukti-bukti daripada pelbagai kajian menunjukkan bahawa penggerak-penggerak politik dari kalangan kelompok kelas pertengahan telah

didorong untuk memperjuangkan berbagai-bagai isu yang berkait dengan demokrasi sosial, hak asasi manusia dan alam sekitar. Hujah yang diketengahkan adalah politik kelas pertengahan seperti ini menyediakan sebuah wacana alternatif kepada perspektif-perspektif berteraskan kaum serta kelas. Satu lagi alasan yang dikemukakan adalah penggerak-penggerak politik di kalangan kelompok kelas pertengahan di Malaysia telah mencetus satu praksis yang agak multi-etnik dan multi-kelas yang merangsang kesedaran masyarakat madani untuk menentang pengawasan serta penguasaan melampau-lampau dan penindasan terang-terangan pihak kerajaan ke atas rakyat negara ini.”¹⁶

Dengan merebaknya penggunaan teknik-teknik kesenian pascamoden dalam kalangan ramai artis, artis-artis Melayu mula mempersoal kedudukan sosial dan kebudayaan mereka dalam kerangka sejarah, sosial dan budaya yang lebih luas dalam konteks negara dan global. Dalam karya Ismail Zain berjudul *Al Kesah* (1988), imej-imej keluarga Ewing dari siri drama TV *Dallas* diletak di hadapan rumah tradisional Melaka [27]. Karya ini mungkin kelihatan nakal, namun ia memperlihatkan respons terhadap penyusupan masuk media massa global jauh ke kampung-kampung tradisional yang justeru memberi kesan kepada budaya serta sentimen setempat masyarakat Malaysia. Ketika membincangkan reaksi terhadap pameran itu, Ismail Zain memakai pelbagai imej kontemporari yang diambil, atau diappropriasi, daripada konteks-konteks tempatan dan luar negara, kebanyakannya daripada media massa, dan menghidangkan kepada khalayak realiti baru Malaysia moden. Berkenaan strategi appropriasi ini, Krishen Jit berpendapat,

“Pertindihan dan percantuman imej-imej tersebut turut meletakkan Ismail sebagai perintis pemikiran pascamoden. Apa yang paling menarik dan instruktif ialah sentimen Ismail terhadap imej-imej yang beliau pilih. Saya lihat beliau sama sekali bebas daripada sebarang kritikan. Sebuah imej tidak diadun dengan imej yang lain dalam keadaan serba heroik, menyerah, kecewa atau terasing. Kedua-dua realiti dapat dirasakan, bertelau-telau disimbahi cahaya dan sarat dengan sentimen. Strategi menghadang imej-imej tersebut, ingin saya katakan, *mise en scene*, menyumbang kepada timbulnya dimensi performatif dalam proses pengkaryaan. Ia adalah persembahan yang mewujudkan mood yang berlapis-lapis: seram dan lucu, tragedi dan komedi, benar dan karut. Strategi persembahan sebegini mengangkat suasana-suasana tersebut daripada sesuatu yang lazim dan sentimental dan meletakkannya ke dalam alam renungan.”¹⁷

Artis-artis Melayu tidak hanya mulai memakai strategi-strategi pascamoden, seperti apropiasi dan penggunaan multimedia, di dalam karya-karya mereka. Tema-tema yang disentuh oleh artis-artis ini turut mulai mencerminkan isu-isu yang lebih universal dan sikap yang lebih liberal berbanding sebelumnya. Idea-idea dan konsep-konsep yang dibawa oleh karya-karya yang dihasilkan semenjak akhir 80-an sehingga 90-an mendokong nilai-nilai seumpama rasionalisme, individualisme, demokrasi dan sekularisme, dan menzahirkan keprihatinan terhadap hak-hak asasi manusia, alam sekitar serta keluhuran undang-undang, yakni konsep-konsep yang sering dikaitkan dengan kepentingan-kepentingan kelompok kelas pertengahan. Di antara subjek-subjek bertema yang popular dalam kalangan artis-artis ini ialah keruntuhan sosial dan moral serta isu-isu berkaitan alam sekitar dan urbanisasi. Meskipun segelintir artis masih menimba ilham daripada budaya, sejarah, nilai, mitos dan legenda Melayu serta sumber-sumber kesusasteraan Melayu, namun bentuk-bentuk karya, prinsip-prinsip estetik, teknik-teknik serta sensibiliti dan perasaan mereka agak berbeza. Karya-karya mereka tidak lagi dikongkong oleh aspek-aspek estetik elemen-elemen tersebut, tetapi diresapi dengan nuansa-nuansa halus berkenaan isu-isu kontemporari.

Di awal 1990-an, Bayu Utomo Radjikin mengejutkan khalayak dengan imej-imej serba konfrontasional yang mengutarakan isu-isu berkenaan penderaan kanak-kanak dan pembuangan bayi. Dalam karya *Newspaper* (1995), objek-objek sebenar seperti tiub dan alat titisan ubat dilekatkan ke atas figura kanak-kanak dengan tangan terbakar dan muka berbalut yang dilukis di atas kolaj guntingan-guntingan akhbar [35]. Kolaj tajuk-tajuk berita akhbar membayangkan betapa kesengsaraan yang dialami kanak-kanak yang didera hanya dapat diketahui menerusi media.

Sedekad kemudian, Hamir Soib terus mengingatkan kita mengenai realiti-realiti kehidupan yang serba mengerikan menerusi sebuah karya yang diolah dengan sebegitu konfrontasional. Karya instalasi beliau bertajuk *Tak Ada Beza* (2002) mengungkap isu pembuangan bayi. Dengan menggunakan imej-imej yang dianggap oleh masyarakat Islam konservatif di Malaysia sebagai amat menjengkelkan, instalasi ini menampilkan sebuah lukisan besar yang memaparkan imej sekeluarga babi yang sedang duduk bersama-sama dengan penuh harmoni, sedangkan babi haram disentuh atau dimakan oleh orang Islam. Di bawah lukisan itu diletakkan segumpal “tali pusat”, dan di hujung tali pusat itu sekujur patung bayi yang lahir mati yang dibuat daripada *papier-mache* dicampak ke dalam mangkuk

tandas yang terletak di sudut lain. Karya Hamir ini menyarankan betapa orang yang membuang bayi itu lebih teruk daripada babi, tidak berakal dan tidak berperikemanusiaan. Karya instalasi ini menghidangkan sebuah alegori tentang keruntuhan akhlak masyarakat. Seperti yang dijelaskan oleh Nur Hanim Khairuddin,

"Suasana damai yang dipantul oleh potret keluarga khinzir kelihatan bertentangan dengan gelagat kebinatangan manusia yang berlangsung di lantai sekitar dan ruang tandas. Percanggahan impresi tampak sebegitu berjaya mempamerkan alegori perihai keruntuhan akhlak manusia ketimbang naluri kekeluargaan binatang. Kepintaran Hamir menghasilkan khutbah visual menerusi peneraan unsur 'kecantikan' khinzir didorong oleh keinginan untuk menyongsangi kepolitikan seni Melayu-Islam dan kepatuhan seni itu kepada penataan ikonografi bukan figuratif dan 'halal'."¹⁸

Tajuk-tajuk beberapa karya lain ciptaan Hamir Soib daripada awal 2000-an mencerminkan kritikan-kritikan serupa terhadap keruntuhan akhlak dan sosial masyarakat Melayu, antaranya *Haruan Makan Anak*, *The Rempit* ("rempit" merujuk kepada lumba haram motorsikal), *Telur Buaya* dan *A Board Game*. Setiap satu karya tersebut memaparkan naratif visual yang mengungkap kerisauan beliau terhadap perkara-perkara yang beliau lihat berlaku di dalam sebuah masyarakat yang kian bobrok.

Zulkifli Yusoff, seorang artis yang turut kritikal terhadap realiti yang terjadi kepada segelintir masyarakat Melayu, mengetengahkan penyakit-penyakit sosial serta isu-isu yang dianggap tabu di dalam budaya Melayu. Dalam karya *Ahmad Pulang Bawa HIV +ve* (1997), beliau menceritakan tentang penderitaan Ahmad yang mendapat jangkitan HIV daripada seorang pramugari. Berbeza daripada karya-karya seni berteraskan Melayu-Islam yang mengundang khalayak menghayati elemen-elemen estetik dalam suasana keselesaan galeri, karya-karya ciptaan Zulkifli Yusoff, Bayu Utomo Radjikin dan Hamir Soib sangat-sangat konfrontasional dan boleh menggugat perasaan kebanyakan orang. Zulkifli malahan melakar perkataan-perkataan caci-maki dengan tulisan yang besar di atas permukaan kanvas lukisan-lukisan seakan-akan graffiti yang beliau hasilkan.

Dengan kepesatan mendadak proses pembangunan dan urbanisasi sepanjang tiga puluh tahun terakhir ini, beberapa artis Melayu turut mula membicarakan isu-isu yang berkait dengan alam sekitar dan urbanisasi. Sebagai contoh, *Insect Diskette* (1997) oleh Ahmad Shukri Mohamed merupakan

sebuah karya asemblaj bermedia campuran yang diolah dengan menggunakan lebih daripada dua ratus keping disket komputer (lihat juga *Insect Diskette Series II*, [40]). Disket-disket ini disusun dalam satu grid yang melintangi empat keping panel Plexiglass dan dihiasi dengan imej-imej rama-rama, pokok palma, kumbang dan lain-lain "spesimen". Beliau tidak mengkritik atau menjauhkan diri daripada teknologi yang muncul hasil modenisasi dan pembangunan, tetapi sebaliknya mendokong penyeimbangan teknologi dengan alam semulajadi. Imej-imej rama-rama yang lemah dan rapuh dilukis berulang-ulang kali di atas disket-disket bagi mengingatkan kita bahawa alam dan teknologi tidak semestinya bertentangan antara satu sama lain, malah sebenarnya boleh bergabung untuk menyumbang kepada kemajuan umat manusia masa kini atau bagi generasi-generasi akan datang. Gregory Gilligan menyatakan bahawa,

"*Insect Diskette* bukanlah suatu pernyataan mudah tentang keburukan teknologi dan kemuliaan alam semulajadi. Sebaliknya, karya ini mengimbangkan kepentingan kedua-dua teknologi dan alam, dan menyarankan bagaimana elemen-elemen – tumbuhan, binatang, manusia, dan data-data yang dikumpulkannya – sama-sama wujud di dalam dunia ini, dan barangkali saling memerlukan antara satu sama lain."¹⁹

Sepuluh tahun kemudian, Ahmad Shukri Mohamed, bersama-sama isteri beliau, artis seramik Umibaizurah Mahir, sekali lagi membincangkan hubungan-kait di antara pembangunan dan alam dalam pameran bersama mereka *Warning! Tapir Crossing* pada 2007 [76]. Idea untuk mengadakan pameran ini tercetus apabila mereka terjumpa lima ekor tapir yang mati di Puncak Alam, sebuah kawasan yang baru dibangunkan dan terletak di luar Kuala Lumpur di tengah perjalanan ke Kuala Selangor. Mereka baru saja tinggal di sana dan menyiapkan studio mereka, Patisatu, sebuah ruang seni alternatif. Tajuk pameran ini merujuk kepada pertembungan di antara pembangunan dan tapir, yang bertindak sebagai kiasan kepada alam semulajadi.²⁰

Sementara itu, Johan Marjonid tidak memperkatakan atau meluahkan rasa kesal beliau tentang kemusnahan hutan belantara di Malaysia, sebaliknya beliau mempromosi alam dan persekitaran menerusi lukisan-lukisan realis yang memaparkan keindahan hutan tropika yang digarap dari pelbagai sudut. Beliau telah menghasilkan beberapa siri karya sejak 1994, seperti *Siri Preservation*, *Siri Arca Alam*, dan *Melebu Alas Jelebu*. Kesemua siri lukisan ini mendapat ilham daripada kunjungan beliau ke

tempat-tempat menarik seperti Gunung Stong, Gunung Tahan, Taman Negara di Pahang, kawasan Endau-Rompin, dan hutan-hutan di sekitar Kuala Lumpur dan Selangor. Lukisan-lukisan pemandangan hutan yang indah ini mengajak khalayak menyelinap masuk jauh ke dalam belantara Malaysia dan menghayati ketenangan alam semulajadi.

Arca-arca Raja Shahrman Raja Aziddin merupakan contoh-contoh karya yang menceduk ilham daripada nilai-nilai serta bentuk-bentuk kebudayaan Melayu yang mana tidak lagi memaparkan sentimen serta estetik seni berteraskan Melayu/Islam yang dominan pada dekad 70-an dan 80-an. Arca-arca awal beliau melembutkan gerak serta jurus silat tradisional Melayu sehingga menjadi bentukan-bentukan mekanikal yang diperbuat daripada kepingan-kepingan besi yang tajam: masa silam dan masa kini bertaut rapat. Kekuatan siri *Gerak Tempur* (1996) Raja Shahrman bukan terletak pada olahan serba romantik aksi-aksi silat yang diperagakan sosok-sosok berwajah garang, tetapi pada pemerincian telitinya ke atas anatomi sosok-sosok tersebut. Pahlawan-pahlawan silat Melayu yang diolah oleh Raja Shahrman telah dihilangkan aspek peribadi dan manusiawinya. Terkikis daripada segala rasa megah dan angkuh, arca-arca ciptaan beliau menimbulkan satu kesan kekuatan. Namun pergerakan mereka nampak lembut dan gemalai pada saat sebelum sosok-sosok itu bertindak menyerang. Dalam siri *Langkah Hulubalang*, setiap arca menampilkan watak individual yang mantap, dan setiap bentuk juga menayangkan keanggunan serta kegemalaian gerak, yang diolah dengan sebegitu rapi bagi menunjukkan kejituan bentuk danimbangan. Menurut Nur Hanim Khairuddin, "beliau memadu persepsi renungan dan kontemplasi pertapaan untuk membangun kesedaran tentang realiti kewujudan yang terbelit oleh metanaratif, paradoks, ironi dan metafora pascamoden."²¹ Manakala Hasnul J. Saidon menghurai fenomena Raja Shahrman dari sudut perjuangannya dengan enigma dirinya sebagai seorang artis.

"Enigma ini penuh dengan ironi, kontradiksi, paradoks dan pertembungan. Disengajakan atau tidak disengajakan, ia menjelmakan krisis kemanusiaan milenium ketiga – parodi dan abnormalitas, pluralisme dan krisis identiti, etnosentrisme dan kesejagatan, pembinaan budaya kebangsaan dan gaya hidup sub-budaya/alternatif, kebudayaan popular dan ekstasi maya, konsumerisme dan spiritualisme, media perdana dan internet, sufisme dan fetisisme, fiksi media dan semiotika subversif, seni tinggi dan seni marhain, sosialisme dan individualisme, dan banyak lagi."²²

Sekiranya kebanyakan karya seni berteraskan Melayu/Islam menampilkan unsur-unsur ketemasaan dan kemeriahan, sesetengah artis pula memperkenalkan tema-tema yang kurang sesuai dengan identiti Melayu-Islam kontemporari. Jalaini Abu Hassan, misalnya, mengangkat aspek-aspek animisme dalam amalan-amalan tradisional masyarakat Melayu menerusi lukisan-lukisan dalam siri *Mantera* (2004) beliau, dengan menampilkan pelbagai upacara, doa, kalimah dan mantera tertentu. *Mantera Buka Gelanggang*, sebagai contoh, merujuk kepada suatu upacara yang dilakukan sebelum diadakan apa-apa persembahan atau permainan tradisional untuk memujuk semangat, atau bagi memastikan kelancaran acara dan keselamatan mereka yang terlibat. Karya ini memaparkan seorang bomoh tua sedang melakukan upacara "buka gelanggang" sebelum sesuatu permainan atau persembahan dimulakan. *Bomoh Hujan* (2004) pula memaparkan seorang bomoh hujan yang kadangkala dijemput untuk acara-acara dan perhimpunan-perhimpunan besar, seperti pertandingan sukan atau kenduri-kendara (sama ada yang bertujuan keagamaan ataupun tidak, dan selalunya untuk meraikan peristiwa-peristiwa penting dalam kehidupan seseorang, seperti kelahiran bayi, perkahwinan) bagi memastikan hujan tidak akan turun.

Karya-karya artis-artis Melayu juga mula "mendekonstruksi" atau merungkai dan mempersoal naratif-naratif sejarah mahupun politik yang rasmi. Beberapa isu yang dibangkitkan dalam media mengundang berbagai-bagai interpretasi dan perspektif daripada pihak artis. Pada 1999, Hamir Soib menghasilkan *Jawi*, iaitu sebuah karya instalasi yang mempertikaikan kedudukan Jawi, huruf Arab yang digunapakai dalam bahasa Melayu, sebagai simbol jati diri orang Melayu. Di dalam karya instalasi ini, panel-panel yang mengandungi huruf-huruf Jawi yang disaringsutera digantung di ruang pameran, malah huruf-huruf Jawi turut dilakar di atas lantai mengelilingi karya ini. Sebaik saja khalayak melihat karya instalasi ini, mereka mula-mula menanggapi yang artis ini memperkatakan tentang perlunya kita melakukan lebih banyak usaha bagi menghidupkan semula penggunaan aksara Melayu ini. Walau bagaimanapun, selepas meneliti teks-teks yang dipaparkan di dalam instalasi ini, mereka terjumpa suatu teks yang menyebut "Ini Cuma Tulisan Jawi". Menurut Nur Hanim Khairuddin, menerusi karya ini Hamir sebenarnya memperkatakan tentang keterpinggiran tulisan Jawi dalam masyarakat (Melayu), sambil sekaligus mempertikai idealisme estetik dan konon kesucian yang ada padanya: "... dengan cara memasang *Siri Jawi* ini dalam konteks sekular, terutama dengan melakar 'graffiti' Jawi

di atas lantai, [beliau] menyentap nilai-nilai budaya tulisan Jawi dari daerah kekuasaan wacana-wacana 'kudus' dan sekaligus dengan 'kufur' menyental nuansa-nuansa kesuciannya."²³

Manakala siri cetakan digital berjudul *147 Tahun Merdeka* (2005/2007), ciptaan Nadiyah Bamadhaj dengan kerjasama Tian Chua, mengusulkan satu situasi yang mungkin berlaku kepada Malaysia suatu masa nanti [65]. Nadiyah mengolah imej-imej dengan kaedah manipulasi digital bagi membayangkan apa yang bakal terjadi kepada institusi-institusi di Malaysia dalam jangka masa seratus tahun dari sekarang. Siri ini mengandungi sembilan buah cetakan digital berformat besar yang menampilkan imej-imej institusi atau bangunan di Malaysia, seperti Istana Budaya, Angkasapuri, Putrajaya, Tugu Negara, dan bangunan-bangunan komersil seperti IKEA, di samping pintu gerbang peringatan di lebuh raya dan tajuk-tajuk berita yang menghiasi muka depan akhbar-akhbar.

Karya Ahmad Fuad Osman bertajuk *Recollections of Long Lost Memories* (2007-2008) merungkai naratif-naratif yang dominan dalam sejarah negara Malaysia [66]. Karya ini terdiri daripada dua bahagian – tayangan slaid serta siri 71 keping gambar bersejarah yang diambil dari 1860 hingga 2003, di mana artis memasukkan secara digital ke dalam foto-foto tersebut imej seorang lelaki zaman moden, serta satu siri lukisan atas kanvas bersaiz besar yang menampilkan imej-imej yang disalin dari gambar-gambar lama yang juga dibubuh figura-figura manusia dari zaman ini. Dengan memanipulasi gambar-gambar bersejarah itu Ahmad Fuad mempersoal, dengan gaya visual yang literal, citra-citra sejarah Malaysia serta keberkaitan imej-imej tersebut dengan kehidupan masa kini, dan juga ciri yang ada pada memori sejarah:

"Sejarah adalah memori palsu kerana sejarah itu sesuatu yang selektif; ungkapan yang mengatakan sejarah ditulis oleh mereka-mereka yang menang memanglah benar dalam konteks negara kita sendiri. Mengapa kita ingat kepada jeritan 'Merdeka' yang dilaung oleh Tunku tetapi tidak kepada insiden pengeboman Tugu Negara pada 1975? Apakah perjanjian yang dimeterai di antara golongan elit pemerintah dengan pihak British untuk mencapai kemerdekaan? Kalangan kita yang mengalami peristiwa-peristiwa tahun 1957 mengingatnya dengan cara yang berbeza daripada mereka yang belum dilahirkan ketika itu. Namun banyak percanggahan wujud, meski dalam kalangan mereka yang mengalami peristiwa-peristiwa yang sama. Manusia memang cepat lupa pada hal-hal terperinci yang mereka tidak mahu ingati.

Siapakah yang memelihara memori negara kita dan untuk tujuan apa? Dan adakah generasi muda Malaysia benar-benar ambil peduli?"²⁴

Seperti yang dibincangkan di dalam esei ini, suatu anjakan besar paradigma dari sudut pendekatan kesenian artis-artis di Malaysia boleh dilihat berlaku sejak 1990-an. Meskipun seni berteraskan Melayu/Islam diberikan tumpuan secara senyap-senyap dan dari sudut estetik, namun artis-artis Melayu yang muncul sejak 1990-an, yang mengangkat perspektif pascamoden, secara terang-terangan memberi fokus kepada dan membicarakan isu-isu sosial dan politik yang sedang berlaku. Mereka tidak berkarya atau hidup dalam ruang vakum; tetapi bergantung kepada dan tidak dapat lari daripada terjerumus sama dalam masyarakat Malaysia seperti yang tertera berulang kali menerusi tema-tema yang dipapar oleh karya-karya mereka. Berbeza dengan karya-karya yang mengangkat idealisme Melayu atau Islam, karya-karya mereka ini tidak perlu kelihatan cantik dan tidak perlu berciri representasional, mahupun realistik. Mereka menggabungkan imej-imej daripada budaya tinggi dan rendah serta daripada kehidupan tradisional dan moden. Penggunaan inovatif media dan teknik seperti kolaj, montaj, pengimejan fotograf dan manipulasi digital mencabar konvensi-konvensi formal dan struktur yang jumud. Pemakaian kaedah-kaedah pertembungan, kolaj dan fragmentasi membuka mata kita untuk melihat melangkaui persepsi yang terbatas ke atas seni dan peranannya dalam masyarakat. Dengan mengenakan istilah "situasi pascamoden" atau "situasi percamoden" ke atas anjakan dalam perkembangan seni rupa Malaysia ini, maka saya hujahkan di sini bahawa anjakan paradigma ini tidak ada kena mengena langsung dengan ketidaksinambungan fasa-fasa awal period moden seperti yang dapat difahami daripada istilah "pascamoden" atau "selepas moden". "Situasi pascamoden", seperti yang digunakan di sini, menggambarkan keadaan budaya, khususnya dalam kalangan kelompok kelas pertengahan baru di Malaysia, yang mana muncul hasil daripada kemasukan Malaysia ke dalam sistem ekonomi moden atas usaha-usaha yang dibuat oleh kerajaan menerusi DEB dan DPN. Keadaan budaya ini bukan saja tercapah-capah, tetapi yang paling pentingnya, telah mendorong kelompok kelas pertengahan Malaysia untuk bergerak dalam pelbagai arah, lalu mewujudkan sebuah masyarakat yang amat berkonflik dan malah bercanggahan, yang mana dapat dilihat tercerna di dalam karya-karya seni ciptaan artis-artis yang dibincangkan di atas.

- 1 Redza Piyadasa, 'Modernist and Post-Modernist Developments in Malaysian Art in the Post-Independence Period', dlm John Clark (peny.), *Modernity in Asian Art*, Sydney: Wild Peony, 1993.
- 2 Redza Piyadasa, 'Modern Malaysian Art, 1945-1991: A Historical Review', dlm Caroline Turner (peny.), *Tradition and Change*, St. Lucia: University of Queensland Press 1993.
- 3 Lihat *Towards a Mystical Reality: A Documentation of Jointly Initiated Experiences by Redza Piyadasa & Suleiman Esa*, Kuala Lumpur 1974.
- 4 Lihat Sarena Abdullah, 'Postmodernism in Malaysian Art', tesis yang tidak diterbitkan, University of Sydney, 2009.
- 5 Cheah Boon Kheng, *Malaysia: The Making of a Nation*, Singapura: Institute of Southeast Asian Studies 2002, h. 141.
- 6 A.B. Shamsul, 'From Orang Kaya Baru to Melayu Baru', dlm Michael Pinches (peny.), *Culture and Privilege and Capitalist Asia*, London & New York: Routledge 1999, h. 100.
- 7 Sebagai contoh, lihat Abdul Rahman Embong, 'Malaysian Middle Classes: Some Preliminary Observations', *Jurnal Antropologi dan Sosiologi*, 22 (1995); Abdul Rahman Embong, *State-Led Modernization and the New Middle Class in Malaysia*, London: Palgrave 2001; Joel S. Kahn, 'Constructing Culture: Toward an Anthropology of the Middle Classes in Southeast Asia', dlm *Asian Studies Review* 15: 2 (1991); Joel S. Kahn, 'The Middle Class as a Field of Ethnological Study', dlm Muhammad Ikmal Said & Zahid Emby (peny.), *Critical Perspectives: Essays in Honour of Syed Husin Ali*, Kuala Lumpur: Persatuan Sains Sosial Malaysia 1996).
- 8 Satu ekspedisi dan eksplorasi seni di Tasik Banding pada tahun 2004 anjuran Yayasan Kesenian Perak. Artis-artis Malaysia yang menyertainya ialah Saiful Razman, Ahmad Shukri Mohamed, Ahmad Azrel, Bayu Utomo Radjikin, Fairus Ahmad, Hamir Soib, Hasnul J. Saidon, Illi Farhana Norhayat, Masnoor Ramli Mahmud, Mohd Kamal Sabran, Mokhzaini Hairim Mokhtar, Nur Hanim Khairuddin, Nurul Aida Mohd Noor, Raja Shahrman Raja Aziddin, Rozita Zakaria, Suzlee Ibrahim, Syahrul Niza Ahmad Zaini, Tan Vooi Yam, Teoh Joo Ngee, Umibaizurah Mahir, Zaslan Zeeha Zainee dan Zulkifli Yusoff.
- 9 Hasnul Jamal Saidon, 'Mengocak Takung -- Stirring Takung', dlm *Takung*, Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara 2005, h. 34-35.
- 10 Kelompok kelas pertengahan yang "marjinal", sebaliknya, merangkumi 23.9% pada 1970 dan hanya meningkat kepada 28.0% pada 2000, manakala kelompok kelas pertengahan yang "lama" dianggarkan sekitar 3-5% pada 2000. Lihat Abdul Rahman Embong, 'Beyond the Crisis: The Paradox of Malaysian Middle Class', dlm Abdul Rahman Embong (peny.), *Southeast Asian Middle Classes*, Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia 2001, h. 86.
- 11 Ibid., h. 87-90.
- 12 Sarena Abdullah, 'Postmodernism in Malaysian Art'.
- 13 Farish A. Noor, 'From Majapahit to Putrajaya: The Keris as a Symptom of Civilizational Development and Decline', dlm *From Majapahit to Putrajaya: Searching for Another Malaysia*, Kuala Lumpur: Silverfish 2005, h. 60.
- 14 Dasar Kebudayaan Kebangsaan 1971 dirumuskan atas tiga prinsip utama: bahawa kebudayaan kebangsaan mestilah berlandaskan budaya orang Melayu, sebagai kaum peribumi di rantau ini, Islam sebagai asas yang penting untuk menentukan bentuk kebudayaan kebangsaan itu dan elemen-elemen budaya yang lain diterima selagi mana ianya tidak bercanggah dengan budaya Melayu mahupun Islam. Lihat Dasar Kebudayaan Kebangsaan 1971 di <http://pmr.penerangan.gov.my/index.php/component/content/article/88-dasar-dasar-negara/238-dasar-kebudayaan-kebangsaan.html>, didapatkan pada 23 Februari 2013.
- 15 Sarena Abdullah, 'Postmodernism in Malaysian Art'.
- 16 Johan Saravanamuttu, 'Is There a Politics of the Malaysian Middle Class?', dlm Abdul Rahman Embong (peny.), *Southeast Asian Middle Classes*, h. 104.
- 17 Krishen Jit, 'Digital Collage', dlm *Digital Collage - One Man Art Exhibition by Ismail Zain*, Kuala Lumpur: Galeri Citra 1988, h. 19.
- 18 Nur Hanim Khairuddin, 'Hamir Soib: In Search of the Essence of Gothic-Fantastic Angst',

dlm *Matahati*, Kuala Lumpur: Petronas 2008, h. 218.

- 19 Gregory Galligan, 'Asean Arts Awards', *Art Asia Pacific*, 18 (1998), h. 25.
- 20 Azman Ismail, 'Overview of Recent Works by Ahmad Shukri Mohamed and Umibaizurah Mahir @ Ismail', dlm *Patisatustudio: Warning! Tapircrossing*, Puncak Alam: Patisatu Studio 2007, h. 18-19.
- 21 Nur Hanim Khairuddin, 'Nafas Asyik: The Reality of Aesthetically Ecstatic Self', dlm *Nafas Seni Arca Raja Shahrman - Nafas Sculptures of Raja Shahrman*, Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara 2004, h. 2.
- 22 Hasnul Jamal Saidon, 'Semangat Besi: Retrospection of an Enigma', dlm *Raja Shariman: Semangat Besi Retrospektif Sebuah Enigma*, Kuala Lumpur: Galeri Petronas 2002, h. 31.
- 23 Nur Hanim Khairuddin, 'Hamir Soib: In Search of the Essence of Gothic-Fantastic Angst', h. 218.
- 24 Carmen Nge, 'Ahmad Fuad Osman', Rimbun Dahan, kali terakhir dipinda pada 19 Februari 2008, http://www.rimbundahan.org/art/artists/ahmad_fuad_osman/, didapatkan pada 4 Jun 2009.

Dengan ihsan JATI.